

## ***Ficción y realidad en Un drama nuevo de Manuel Tamayo y Bauss: hacia una nueva concepción del ser humano.*** Marián Sáiz Angulo.

University of Cincinnati.

**Resumen:** Ambientada en la Inglaterra del siglo XVII, *Un Drama nuevo* (1867) nos presenta al ya consagrado Shakespeare durante el estreno de la primera obra de un joven desconocido—el “drama nuevo”. Se da la casualidad de que cuando el gran actor cómico Yorick decide adoptar el rol de marido engañado para demostrar su talento, su propia esposa Alicia se encuentra enamorada de Edmundo, el joven actor protegido por su esposo, y que a su vez representan los papeles de esposa infiel y amante respectivamente. Otro de los personajes, Walton, resentido por no poder trabajar en la obra, intenta vengarse revelando a Yorick la infidelidad de su esposa. Por un lado, los papeles de los personajes-actores llegan a convertirse en reales, de manera que la ficción se introduce en la vida imponiéndose a ésta. Por otro, los sentimientos reales de los actores se superponen al papel que representan en la escena, de forma que la vida se sitúa por encima de lo ficticio. Este entrecruce entre el teatro y la vida revela la artificialidad de los límites entre las esferas del teatro y la realidad. La falsa dicotomía entre vida y ficción culmina con la muerte, la del joven Edmundo, que ha de ser entendida como el único final posible de la representación del papel que adopta el ser humano. Aunque ya antes se había explorado la naturaleza teatral de la vida, la presencia de la metaficción da a esta obra una significación que se presta a un análisis de la misma bajo una perspectiva moderna. En última instancia, el juego entre ilusión y realidad plantea un concepto de realidad que dismantela la concepción convencional del mundo.

**Palabras clave:** Tamayo y Baus. *Un drama nuevo*. Teatro del siglo XIX. Metateatro. Metaficción.

**Summary:** Situated in seventeenth-century England, *Un drama nuevo* (1867) shows us an already-famous Shakespeare during the premiere of the first work of an unknown playwright—the so-called “new drama.” Coincidentally, when the great comic actor Yorick decides to play the role of the cuckolded husband in order to demonstrate his talent, the actor’s own wife Alicia finds herself in love with Edmundo, the young actor under the protection of her husband. Alicia thus plays the role of the unfaithful wife while Edmundo takes on the role of the lover. Another character, Walton, upset because he cannot act in the play, attempts to exact revenge by revealing Yorick’s wife’s infidelity to Yorick. On one hand, the roles of the characters-actors become real, introducing many elements of fiction into real life. On the other hand, the real feelings of the actors are superimposed onto the roles they play on stage, privileging real life at the expense of fiction. This meeting of theater and life reveals the artificiality of the limits between theater and reality. The false dichotomy between life and fiction culminates in the death of young Edmundo that is understood as the only possible ending for the role played by humans. Even though the theatrical nature of life had previously been explored, metafiction gives this work a meaning that deserves further analysis from a modern perspective. In sum, the play between illusion and reality establishes an idea of reality that dismantles the conventional conception of the world.

**Key Words:** Tamayo y Baus. *Un drama nuevo*. 19th-century Spanish Theater. Metatheater. Metafiction.

En *Un drama nuevo* (1867) los papeles de los personajes-actores llegan a erigirse como una realidad, con lo que la ficción se introduce en la vida imponiéndose a ésta. Por otro lado, los sentimientos reales de los actores se superponen al papel que representan en la escena, de forma que la vida se sitúa por encima de lo ficticio. Este entrecruce entre el teatro y la vida pone de manifiesto la artificialidad de los límites entre las esferas del teatro y la realidad. La muerte se va a convertir en la culminación de esa falsa dicotomía, dando por terminada la representación del papel del ser humano. Aunque ya antes se había explorado la naturaleza teatral de la vida, el grado de metaficcionalidad de *Un drama nuevo* le da una significación que se presta a un análisis de la obra bajo una perspectiva moderna. De este modo, el juego entre ilusión y realidad plantea un concepto de realidad que desmantela la concepción convencional del mundo. Entre los distintos tipos de metaficción destaca la incursión del drama nuevo dentro de la obra principal, de la que sólo se representa el último acto. Además, la presencia de Shakespeare como personaje literario conlleva la aparición de un ente literario en la realidad. También la carta que se lleva de la vida real a la ficticia va a jugar un papel determinante en la desaparición de los límites entre teatro y vida. Aunque Tamayo y Baus no concebía la realidad en estos términos, a mi modo de ver *Un drama nuevo* contradice sus palabras:

*Al no poder representarse en la ficción escénica más que sucesos positivamente acaecidos, sin alterarlos de manera ninguna; si un personaje cualquiera no hubiese de poder hacer ni decir sino lo que hubiese hecho y dicho en la vida, ni hablar más que en prosa incorrecta como habla la gente, ni siquiera usar otro idioma que el suyo natural, el arte y la realidad serían lo mismo, o, antes bien, el primero no existiría. Nadie, al sustentar que debe ser verdadero, ha querido nunca dar a entender semejante absurdo* (citado en DAVID T. GIES, 246).

En primer lugar, y a pesar de esta declaración del autor, tiene lugar en la obra una superposición entre realidad y ficción. La fusión entre lo real y lo fantástico tiene lugar cuando los personajes sólo son capaces de expresar sus sentimientos representando un papel ficticio. El drama dentro de la obra principal se convierte entonces en la realidad misma al apropiarse los personajes de las palabras del guión, confundiendo su vida con éste. Como resultado se produce una superposición entre lo real y lo ficticio que, según Gies, da lugar a tres planos de realidad diferentes: “the three levels of play –the play we are watching, the play being performed by the actors, and the play of emotions in each character– merge into one and become indistinguishable” (245). El binarismo entre realidad e ilusión se desmantela de forma que el personaje revela su naturaleza artificial.

Es importante tener en cuenta los recursos formales que ayudan al público a distinguir entre la realidad y la ficción: el uso del verso y la prosa junto al uso de vocativos y monólogos. Con ellos el autor logra “idealizar con el verso lo fingido, dándole así mayor realismo con la prosa a lo que se considera verdad en el drama” (RAMÓN ESQUER TORRES, 214). Sin embargo, la distinción desaparece al final de

la obra, una vez que el verso como medio de expresión de la ficción sustituye a la prosa para expresar la realidad. Como afirma Alberto Sánchez, “la ficción presta su lenguaje poético a la explosión real de las pasiones de los actores, que vivirán ahora en el teatro el funesto desenlace del conflicto de sus vidas” (45). Esta imposición de la ficcionalidad problematiza la realidad misma, ya que tiene lugar una inversión de forma que lo inventado revela la verdad, mientras que lo real oculta los sentimientos auténticos del individuo. Esto conlleva la pérdida de fiabilidad en la realidad en oposición a lo inventado. D. C. Muecke utiliza el concepto de “Ironía romántica” para referirse a la naturaleza ilusoria de la obra. Según este autor, la obra trasciende la tradición mimética para plantear la imposibilidad de capturar la complejidad de la vida a través del juego entre realidad e ilusión.

El drama nuevo que se va a estrenar se configura como un tercer nivel de realidad entre el teatro y la vida, al que no tenemos acceso directo. Sólo sabemos que hay un marido engañado y una esposa infiel en ese último acto representado, sin que se llegue a resolver la cuestión del honor. El personaje de Yorick es el primero que introduce físicamente la obra representada en el drama en forma de manuscrito. Éste es otro objeto ficcional que se introduce en la realidad y que en última instancia provoca el nudo de la acción de la obra. Sin esa nueva comedia Yorick no hubiese tenido la oportunidad de desempeñar el papel de marido engañado, con lo que el actor y el individuo no se hubieran fusionado. La ficción en este sentido es la que propicia que lo verdadero salga a la luz. Así, Yorick se va a aferrar a la nueva obra como un medio catalizador de su problemática personal en relación a la identidad. Se trata de un actor cómico que se niega a seguir representando su papel a pesar de la fama que le ha proporcionado. Por ello, le pide al director de la compañía que le permita desempeñar el trágico papel de marido engañado. El paralelismo entre la nueva obra y la realidad se debe a que los actores que hacen el papel de amantes, su esposa y su hijo, están enamorados. Entonces, la ficción va a fundirse con la vida al representarse una situación real en el escenario. Otro elemento paralelo entre la obra y la realidad es el de la rivalidad del actor suplantado por Yorick, Walton, el cual a su vez oculta su resentimiento representando un papel en la realidad. La falsa aceptación que hace al ser desplazado del papel de marido ultrajado es en sí misma una muestra de cómo la teatralidad se impone por encima de lo real. Esta teatralidad del ser humano que adopta una serie de papeles para ocultar la verdad de su mundo interior tiene implicaciones existenciales. Si Yorick por un lado insiste en hacer un papel para autorealizarse, mientras que Walton encubre su odio, la teatralidad va a configurar la identidad. Walton le ayuda a Yorick a estudiar el papel de marido engañado que irónicamente le corresponde en la realidad. Esta confusión entre lo que uno representa y lo que es va a terminar desdibujando la barrera entre ilusión y verdad. La entrada de Yorick y Walton en el escenario ensayando los papeles del drama nuevo tiene como resultado el desmayo fulminante de Alicia al oír las palabras “Tiemble la esposa infiel, tiemble...” (90). De esta manera, la ficción va de nuevo a influir en la realidad y del desmayo va a surgir en Yorick la sospecha de la infidelidad. Luego lo ficcional, además de incidir en lo real, tiene la función de desvelar la verdad.

Shakespeare, el director de la compañía teatral, va a tratar de mantener bajo control los sentimientos auténticos de los dos amantes. Aunque intenta convencer a Alicia y a Edmundo de que se olviden de su pasión, la verdad termina imponiéndose como algo irrefrenable. Como afirma Emilio González, la obra recoge la problemática del interior del ser humano en cuanto a las motivaciones que impulsan la conducta de los seres humanos (amor, odio, envidia, celos, desconfianza, amistad), las cuales pugnan a veces en la conciencia de la misma persona, y a través del drama, vemos cómo van cambiando de carácter los personajes, principalmente el alegre y confiado Yorick, que se va tornando triste y desconfiado de todos (548).

En el segundo acto Walton se da cuenta de que Yorick va a representar con éxito el papel trágico. Entonces cumple a medias la promesa hecha a Shakespeare de no contarle la verdad a Yorick y no revela el nombre del amante de su esposa. Esta verdad a medias consume a Yorick, el cual -aunque debería convencerse de que está siendo engañado- no puede asimilar que su papel de actor se haya superpuesto al de individuo.

Alicia y Edmundo también están representando un papel en cuanto a que disimulan su pasión, reafirmandose la idea de la identidad como encubrimiento del interior. Alicia se debate entre el amor a Edmundo y la gratitud a Yorick. Es decir, se enfrentan su deseo interior y el papel aprendido de esposa fiel que sostiene su matrimonio. Cuando revela que se casó influenciada por su madre, el matrimonio con Yorick se descubre como algo acordado según la conveniencia social en vez de la ley natural. La carta que prueba la huida que ambos planean como única solución posible pertenece a una larga tradición literaria que precipita el climax de la obra. Al caer en las manos de Walton, la carta dinamiza y da dramatismo a la acción. Se confunde la carta real con la carta ficticia del drama nuevo, que en los dos planos revela la infidelidad de la esposa. Walton, como confidente del marido en ambas obras, la principal y la ficticia, logra engañar a Shakespeare con la carta fingida. En el momento en que Yorick lee la carta en el escenario, se produce una confluencia entre actor y personaje. La introducción de un elemento real en la ficción provoca la fusión de ficción y realidad. La ficción deja de ser mentira y pasa a ser la verdad misma. Edmundo muere a manos de Yorick, y Walton a manos de Shakespeare, de forma que la muerte restaura la dicotomía entre ficción y realidad.

La cuestión de la identidad se explora a partir del componente del teatro dentro del teatro. Yorick es el personaje que mejor representa el conflicto entre el mundo interior del individuo y el externo. ¿Qué es lo que mueve a Yorick a cambiar de papel? “El nunca bien alabado cómico, el festivo Yorick, Gloria y regocijo de la escena” ya tiene fama suficiente, pero algo en su interior genera ese cambio (61). Parece como si la verdad necesitase de la ficción teatral para sacar a la luz lo que el ser humano lleva escondido. En otras palabras, la imaginación le abre los ojos enfrentándole a lo que no quiere o no puede ver.

Respecto al título, Gerard Flynn ha señalado que se trata de una manera irónica de acercarse al tema bien poco novedoso del deseo del ser humano, ya sea en forma de ambición, envidia o amor. A primera vista, sorprende que la obra reciba el título de esa comedia de la que no sabemos apenas nada. Se trata de la primera obra de un joven autor que provoca la admiración del mismo Shakespeare. Yorick lo saca de su casa a una hora no muy normal con el pretexto no muy convincente de elogiar la obra de un autor desconocido. Entonces la conversación pasa de la alabanza a la envidia como indicio de que algo le preocupa:

*YORICK. Téngola yo también por cosa excelente, aunque algunos defectillos le noto.*

*SHAKESPEARE. Los envidiosos contarán los defectos; miremos nosotros únicamente las bellezas.*

*YORICK. A ti sí que nunca te escoció la envidia en el pecho. Cierto que cuando nada se tiene que envidiar... (62).*

La envidia que obsesiona a Yorick, “temoso” como le dice Shakespeare, nos parece sospechosa. Aunque afirma que el mundo teatral está lleno de ambición, con la excepción de su esposa e hijo, en las palabras de Yorick subyace una ironía que no sabemos si se debe a su inocencia o a su tenacidad:

*Porque fui generoso y caritativo logré en Alicia una esposa angelical, y en Edmundo, un amigo --¿Qué amigo?--, un hijo, lleno de nobles cualidades. ¡Y qué talento el de uno y otra! ¡Cómo representan los dos el Romeo y Julieta! ¡Divinos son estos dos héroes, a que dio ser tu fantasía, más divinos aún cuando Alicia y Edmundo les prestan humana forma y alma verdadera! ¡Qué ademanes, qué miradas, qué modo de expresar el amor! ¡Vamos, aquello es la misma verdad! (63-64).*

De nuevo, la fantasía se constituye en la verdad. Yorick está reconociendo en la esfera teatral los deseos de Alicia y Edmundo, y no puede o quiere hacer lo mismo en la realidad. Sin embargo, la forma en la que lleva a Shakespeare a su casa y su obsesión por la envidia del mundo teatral nos hacen vislumbrar que se ha dado cuenta. Quizás al tratarse de un actor, ha llegado a tal identificación con su función de actuar que necesita hacer uso de la fantasía para expresar lo que en la vida real sería mucho más sencillo. Es decir, se ha metido tanto en su papel de actor que sólo representando puede hacer frente a la realidad del engaño y la traición de su esposa e hijo. Si éstos son las únicas personas que consideraba al margen de ese mundo de envidia, parece lógico que el enfrentarse al engaño en la realidad sea autodestructivo. El hecho de hacerlo dentro de la escena le va a permitir poner una distancia entre los traidores que facilite la venganza.

El tono de desengaño y su obsesión por la envidia evidencian que más que el reto profesional de hacer un papel distinto al que le ha consagrado, se trata de una venganza. Su papel de gracioso no le permite en el mundo teatral desempeñar el papel de marido ultrajado. Ahora bien, pudiera ser que esta maquinación de la venganza tenga lugar en el plano del subconsciente, de forma que no sea capaz de enfrentar la situación

en la vida. El manuscrito al que se aferra puede ser la solución a ese conflicto que retiene en su interior al permitirle dar salida a sus sentimientos de venganza:

YORICK. *Quisiera hacer ese papel.*

SHAKESPEARE. *¿Qué papel?*

YORICK. *El del drama nuevo.*

SHAKESPEARE. *Pero ¿cuál?*

YORICK. *¿Cuál sino el Conde Octavio? (65).*

La insistencia no deja lugar a dudas de que algo mueve a Yorick, ya sea consciente o inconscientemente, a querer el papel de marido. Si hasta ahora ha hecho reír a los demás, con el papel de gracioso no puede vengar la traición de su esposa y amigo de una forma verosímil. Del personaje burlado que es en la realidad, necesita transformarse en vengador, pero dentro del teatro. La estrecha relación entre el papel y el individuo llega a un extremo en que ambos se confunden:

SHAKESPEARE. *¡Vive Cristo! ¿Lloras?*

YORICK. *Lloro porque el infierno se empeña en que yo no cumpla mi gusto; porque no es sólo Walton quien me tiene por grosero bufón, capaz únicamente de hacer prorrumpir a los necios en estúpidas carcajadas; porque veo que también tú... Y eso es lo que más me duele. Que tú... ¡Válgame Dios, qué desgracia la mía! (67).*

La actitud de Yorick con Edmundo, el joven huérfano al que acogió bajo su protección, también muestra ese tono de desconfianza y amargura como indicio de que sabe perfectamente lo que ocurre. Edmundo ha dejado de llamarle padre por señor, y Yorick le acusa de su trato frío y distanciado. Cuando le imputa el crimen de estar enamorado de una mujer casada, parece difícil creer que no sepa la verdad. Entonces, ¿por qué encubrir constantemente lo que entonces todos saben? Como afirma Guido Mazzeo, el personaje necesita la ficción para autorealizarse:

*what is involved is the skilful handling of a highly delicate situation involving a deep understanding of human behavior and motives, since Yorick's desire to portray the role is actually an expression of wish fulfillment (276).*

Yorick está obsesionado con el tema de la burla y necesita otro papel diferente al de gracioso porque cree que se ríen de él y no del papel. La identificación entre papel e individuo, verdad e ilusión, teatro y vida, no deja lugar a dudas de que nos hallamos ante una única realidad teatral que se superpone a la vida. Aunque Yorick argumente que necesita que le tomen en serio representando un papel trágico, y en lugar de burla inspirar respeto, no consigue en ningún momento cambiar su condición burlesca. Así ocurre, por ejemplo, cuando Walton lo busca para ofrecerse como su confidente: “Venía en busca de un amigo, hallo un tonto y me voy” (75). Ni siquiera es capaz de entrever los motivos oscuros que mueven a Walton a querer ser su amigo: “Parecía lo más natural que te disgustase perder la ocasión de alcanzar un nuevo triunfo, y que en

cambio yo...” (76). Lo natural es sustituido por lo teatral en cuanto a que en lugar de descubrir los deseos internos, el individuo se desenvuelve engañando al resto, en otras palabras, actuando. La condición cómica de Yorick traiciona sus deseos de actor trágico a cada momento, por ejemplo, cuando le pide que le dé unos cuantos “pescozones” a Walton después que éste se haya ofrecido como confidente (77).

El desmayo de Alicia por fin siembra la sospecha en Yorick y empieza literalmente a abrir los ojos a la realidad. Se da cuenta de que el suyo es un amor de gratitud y a través de la mirada se da cuenta de la angustia de su esposa sin saber quién puede ser su amante. Ni siquiera en un contexto tan dramático el personaje pierde su comicidad, como cuando tras revelarle a Edmundo su intención de preguntarle a Alicia para salir de dudas y éste intenta retenerle: “¡Qué obstinación tan insufrible! ¡Vaya si es terco el mozo! (Forcejeando para desprender de la suya la mano de Edmundo)” (104). Esta ambigüedad presente en el interior de Yorick dibuja al personaje desde una perspectiva muy moderna, que conlleva el cuestionamiento de la identidad como algo homogéneo y estable. El querer ser lo que no es, actor trágico en lugar de cómico, va a trascender el nivel teatral y le va a arrastrar a la tragedia en la vida. Por tanto, se deshace la barrera entre una y otra esfera al afirmarse la naturaleza teatral del individuo.

Por otro lado, es importante analizar la intertextualidad o referencialidad literaria en la obra. Son evidentes las referencias literarias a *Hamlet*, *Romeo y Julieta* y *Otelo*. Así, además del personaje de Shakespeare, nos encontramos con la obra dentro de la obra, que al igual que en *Hamlet*, revela la verdad a Yorick. Este personaje alude al bufón del rey del mismo nombre en *Hamlet*. Walton por su parte nos recuerda al malvado Yago de *Otelo*. El hecho de que aparezca un personaje histórico como Shakespeare junto a dos de sus creaciones elimina la distancia entre la realidad histórica y la teatral. Respecto a Yorick, el personaje de Tamayo y Baus presenta ecos de Otelo en cuanto a su obsesión por los celos, si bien carece de su fuerza física y mental, al tratarse de una figura cómica que cuando se enfrenta a los personajes no provoca sino risa. Yorick, el bufón del rey en el drama shakespeariano no se libra aquí de su naturaleza cómica. La venganza de Otelo es superior en intensidad a la de Yorick, cuya debilidad le impide enfrentarse a la verdad en la vida, y de ahí que lo haga en el escenario. Sin embargo, ambos están casados con una mujer mucho más joven y son los celos, en combinación con un componente malicioso encarnado en Yago y en Walton respectivamente, lo que les lleva al asesinato. Si bien en el caso de *Un drama nuevo* muere el amante, al revés que en *Otelo*, donde su amada Desdémona es envenenada. A *Romeo y Julieta* alude Yorick elogiando la increíble versosimilitud con que Edmundo y Alicia la han representado y, de hecho, se repite el destino trágico de los amantes. En cuanto al malvado Yago de *Otelo*, como Yorick, se consume por la envidia, si bien el personaje de Tamayo y Baus tiene una justificación en su pasado que debilita la carga negativa del personaje. A pesar de estos ecos de los personajes del dramaturgo inglés, es evidente la originalidad de Tamayo y Baus en esa fusión de realidad y ficción que tiene lugar en el personaje “hasta el punto de llegar a expresarse por completo dentro de ésta y siguiéndola fielmente” (ESQUER, 210).

En cuanto a la figura de Shakespeare, se constituye en una especie de “*deus ex machina*” que controla al resto de los personajes ejerciendo su papel de dramaturgo fuera del teatro. En cierto modo, este personaje se convierte en el portavoz de las normas y leyes morales. Al mismo tiempo, como afirma Gerard Flynn, es parte intrínseca de la obra: “He is both a member of the fictitious world and a godlike being that is creating it” (79). La identificación entre el individuo y su cometido en el mundo teatral tiene lugar en el director de la compañía al igual que en los actores. El personaje sabe muy bien que Alicia y Edmundo se aman y sin embargo le oculta a éste la verdad, aunque lamente su desgracia. Para Shakespeare la solución consiste en lograr que Alicia y Edmundo repriman su deseo, desempeñando los papeles de esposa e hijo que convienen a todos: “¡Miseria humanidad! Vuélvese en ti manantial de crímenes la noble empresa acometida sin esfuerzo bastante para llevarla a cabo. [...] Retrocedes ante el obstáculo pequeño; saltas por encima del grande. Os amáis: es preciso que no os améis” (87). La solución de la separación tiene como objetivo evitar que se les escape una mirada que les delate y eche por tierra el papel social que les corresponde. En la obra la mirada revela los deseos auténticos del ser humano, de forma que el propio director es consciente de que “nunca pudo estar oculto el amor” (88). El director logra que los amantes le confíen sus deseos instaurándose en su protector y salvador, pese a que el borrar su pasión para ellos sólo es posible en la muerte, la no existencia. El bien social es un débil argumento frente al amor y Shakespeare lo sabe. Sin embargo, convence a los amantes de que se saquen de su cabeza la factibilidad de su amor: “Si esta buena obra pudiera yo hacer, reíríame de Otelo y de Macbeth, y de todas esas tonterías” (88). El director encarna la autoridad en el drama, ya que posee un liderazgo que enfatiza el paralelismo entre el arte y la vida: “admired as much for his goodness and moral authority as for his artistic worth. At times, he seems to represent the conscience of the others” (INGLIS, 149). Según este autor, Shakespeare es el que mantiene viva la responsabilidad moral en el resto de los personajes. Sin embargo, no por ello está carente de fallos humanos, ya que es engañado por Walton, y de hecho recurre al asesinato para castigarle violando así la ley social que defiende. José Alberich incluso reconoce en la figura del director un doble del autor, que además de dirigir artísticamente a sus creaciones se siente responsable de guiarlas moralmente en su vida ficticia. El sentido moral debe ser entendido de acuerdo a Alberich como responsabilidad del individuo de controlar a tiempo sus deseos y pasiones, no por medio de “modelos de buenas costumbres” o “Melodramas ingenuos”, sino mostrando “la realidad psicológica y axiológica de lo humano, su complejidad, sus miserias y sus ideales” (304).

En lo que concierne a la moral en los personajes, la envidia de Walton es el motivo que precipita el conflicto en el drama. La actitud de Walton es sumamente teatral si tenemos en cuenta que su identidad se conforma a partir de papeles diferentes según las circunstancias. Tan auténtico es el trágico papel de marido que le ha hecho famoso, el cual además sabemos que es real porque lo experimentó en el pasado, como el de doble confidente del conde Octavio y de Yorick. Este personaje por tanto refleja



la superposición en el plano teatral de la realidad, de forma que ambos coinciden. La naturaleza teatral del confidente que le lleva a desdoblar su identidad continuamente se descubre en las situaciones más triviales:

*Si lo sabes, ¿a qué quieres que te lo diga? Pero ¿qué hacéis de pie, señor Walton? (Dirigiéndose a sí mismo la palabra) Aquí tenéis silla. (Tomando una silla y colocándola en el centro del escenario.) Gracias. (Sentándose.)* (75).

Además de la envidia, la mentira es fundamental en la obra al constituirse en la única realidad de manera que los personajes no hacen sino engañarse unos a otros. Walton le hace creer a Yorick que no le importa cederle el papel de marido: “Se me cree díscolo porque no sé mentir ni disimular” (77). Si Walton engaña, Yorick es el “engañado” por los demás y por él mismo al ser incapaz de cambiar su papel burlesco.

En el acto segundo, Walton se da cuenta de que su primer plan para vengarse de Yorick no va a funcionar viendo que va a representar con éxito el papel de marido. Entonces sabemos que el teatro es su único consuelo en la vida, después de una experiencia traumática que nunca ha superado. Por ello, decide manipular a Yorick por medio de una verdad a medias. El engaño sin embargo también le atañe a Walton, pues él mismo trata de borrar la verdad de su pasado para sobrevivir. Irónicamente logra el éxito representando el papel de marido ultrajado que él fue en el pasado. Cabe preguntarse entonces si su talento como actor nace de la inspiración en su propia vida o si es real. En ocasiones Yorick le acusa de no saber mentir y él mismo lo confiesa, entonces no está sino representando lo que realmente es. El mismo Yorick se pregunta por la fusión entre la vida y la ficción respecto a la fidelidad de su esposa, “¿quién sabe si de los celos verdaderos del hombre estará recibiendo inspiraciones el actor para expresar los celos fingidos?” (94). Por tanto, de nuevo vemos cómo el nivel de teatralización del personaje es tan alto que no es capaz de distanciarse como individuo de su función de actor. El arte, lo inventado, llega a ser lo único que configura al individuo, de forma que éste no puede concebir el dejar de actuar sin dejar de existir.

Frente a la envidia y la mentira, parece que el amor es lo único que no puede ocultarse representando otro papel. Alicia y Edmundo tratan de imponerse a sí mismos el papel de buena esposa y amigo, pero cuando se trata de algo auténtico no sirve la ilusión para encubrirlo:

*EDMUNDO. [...] Propóngame lo que todo el mundo en ocasiones parecidas: convertir en amistad el amor. El amor, trabajando por hacerse más pequeño, se hace más grande. No se convierte el amor en amistad; si acaso, en odio tan vivo y tan profundo como él. [...] A ver, dime: ¿cómo lograría yo aborrecerte?*

*ALICIA. Los días enteros se me pasan a mí también discurriendo medios de vencer al tirano de mi albedrío. Si Edmundo se enamora de otra mujer, [...] No más pelear inútilmente. Conozco mi ingratitud para con el mejor de los hombres: Te amo* (81-82).

Los dos enamorados sufren al tener que ocultar sus sentimientos, ya que la represión del deseo produce una angustia al estar siempre pendientes de que no les descubran. Vemos aquí una referencia al motivo del viejo y la niña en el que la mujer se ve obligada por las circunstancias a casarse con un hombre mucho mayor y a respetarle por gratitud. Edmundo le debe el mismo respeto a Yorick porque le recogió de niño, con lo que la generosidad del esposo y padre le asegura a éste su control sobre ambos. Sin embargo, el personaje escapa a ese control, primero planeando la huida y después materializándose en la muerte. A partir de este momento, la ficción tiene consecuencias reales y la muerte es la única salida a esa dicotomía entre la mentira y la verdad que autodestruye al ser humano. La necesidad de la huida que planea Edmundo convence a Alicia, la cual está convencida de que la muerte le puede proporcionar la paz definitiva. Tal vez debido a esa estrecha relación entre verdad y muerte, Yorick quiere saber la verdad, pero no creerla: “¡Oh, entonces la iniquidad es tan grande, que la mente no la puede abarcar, [...] que parece mentira! [...] No puedo creerlo. ¡No lo quiero creer!” (109). Entonces, rechaza la idea de que un hombre viejo no debe casarse con una muchacha en contra de la ley natural. Incluso recurre a la metáfora de la vida como sueño o pesadilla antes de aceptar su responsabilidad en la realidad.

En relación a la metaficción, el teatro como tema es evidente en *Un drama nuevo*, ya que se reproduce el mundo del teatro por dentro. En este sentido, podemos afirmar que aparte de la complejidad del ser humano, el otro gran tema es el teatral. Este elemento justifica el carácter metateatral de *Un drama nuevo*. No podemos olvidar que el teatro fue el medio familiar y social donde se formó el autor, el cual conocía a la perfección. En la época, el denominado “hombre de teatro” por Roberto G. Sánchez era, además de actor, empresario y director de escena. El público iba al teatro a ver a un determinado cómico para el que se escribían las obras y es dentro de esta tradición donde se sitúa Tamayo y Baus. Como indica Muecke, el dramaturgo lleva a la obra el mundo teatral que tan bien conoce en forma de metáfora: “In building his play a dramatist must think in terms of production and reception and often in terms of particular companies, actors, audiences and theatres” (84). Se trata de teatro sobre teatro, no sólo como fondo en el que los personajes son a la vez actores o público, sino también como la misma representación a la que asistimos. Por otro lado, el público real se convierte en doble espectador, por un lado de la obra principal y por otro de la representada dentro de ésta. Se produce así un fenómeno de “Double seeing” en el que el público no puede olvidarse ni de la vida ni de lo teatral en ningún momento. Ambas esferas se hayan presentes al mismo tiempo, con lo que se experimenta una dislocación que pone en duda la noción de realidad convencional. Si una cosa es la vida y otra el teatro, ¿cómo concebir que los personajes no dejen en ningún momento de representar a lo largo de su vida, mientras que en el teatro no hacen sino descubrir su interior? Esta inversión desorienta al público al plantear una problemática existencial vigente hoy en día, la de la identidad del hombre como un vacío que se llena con un papel convencional, en ese caso el de marido, esposa o hijo. Este uso de la fantasía para encontrarse a uno mismo lo veremos más adelante en Luigi Pirandello y en otros dramaturgos modernos como Federico García Lorca.

Es revelador que los personajes no puedan definirse y se hallen inmersos en una continua contradicción: “living in a kind of halfway house, between natural desires that are beautiful in themselves and terrible crimes that recall Lucifer rebelling against the Almighty” (FLYNN, 83). Edmundo y Alicia por un lado niegan su amor a favor de la gratitud que le deben a Yorick, por el otro lo reafirman planeando la huida. Walton por su parte controla sus deseos de venganza por el respeto que le inspira el director. Shakespeare mismo, sabe que la pasión de Alicia y Edmundo es incontrolable y en cambio les pide que la borren de su mente. Yorick se da cuenta de que su matrimonio con Alicia no tiene sentido, debido a la diferencia de edad y, en cambio, se siente traicionado tal y como corresponde al marido burlado en la sociedad. En el fondo, a Yorick sólo le importa su carrera como actor, ¿cómo entender si no que siga adelante con la representación una vez que sabe que su esposa le engaña con otro? La prueba definitiva de la infidelidad que le exige a Walton parece más bien una excusa para evitar tener que reaccionar fuera del escenario. Los deseos son una realidad que no puede admitirse con plenitud porque existe un temor a lo que la sociedad ha establecido como correcto. El amor y la envidia que estructuran la obra son reprimidos por la cultura, y de ahí surge la dualidad al tratar el personaje de transformar su deseo interior para amoldarlo a la convención moral. El escenario se convierte así en un espacio de expresión libre de toda norma social, donde los personajes pueden, a través del disfraz, eludir su responsabilidad moral. En este sentido, destaca el discurso de Edmundo en varias ocasiones en las que parece que se va a desenmascarar la verdad, refleja la disonancia entre ésta y lo que se espera que ocurra de acuerdo a la moral y la sociedad. Por ejemplo, cuando Walton le contesta a Yorick que no le va a ser difícil representar el papel de marido:

WALTON. *Te engañas. El papel de marido ultrajado se hace sin ninguna dificultad. ¿A que Edmundo opina de igual manera?*

EDMUNDO. *¿Yo? (¿Qué dice este hombre?)* (78).

Del mismo modo, cuando Yorick le pregunta qué le ha parecido la actuación de Alicia como “esposa desleal”, Edmundo contesta titubeando: “Bien...; muy bien”, “Sí, señor...; yo creo...” (100).

En cuanto al drama nuevo, ya hemos mencionado que poco sabemos del autor y del mismo, aparte de la valoración favorable del director, los actores y el propio traspunte. La obra físicamente presente, en forma de manuscrito que lleva en la mano Yorick en el comienzo o el mismo autor momentos antes de ser estrenada, es un misterio. Sólo accedemos a la representación del último acto después del éxito de los dos primeros. El autor novel, presente durante la representación, llama la atención por su poco carisma en contraste con el de Shakespeare, que parece tener en sus manos la solución para todo. Es en ese tercer acto donde tiene lugar una intromisión de la realidad dentro de la ficción del drama nuevo. Edmundo trata de hacerle llegar a Alicia

la carta con las instrucciones para fugarse en el bajel de un amigo cuando se cruzan en el escenario:

*Hasta ahora no he sabido con certeza si podríamos huir mañana... Ya todo lo tengo preparado... Esta madrugada, a las cinco, te esperaré en la calle... No nos separaremos nunca... Mi amor durará lo que mi vida... Huyamos; no hay otro remedio; huyamos. Alicia de mi alma, y... (125).*

No sabemos cómo termina la carta porque en ese momento Walton intercepta la carta de manos de Alicia. Ésta le ruega que espere al día siguiente para descubrir la verdad, pero Walton aprovecha que debe entregar una carta al conde Octavio, descubriendo la traición de su esposa, para intercambiarlas. Aunque el director le obliga que se la entregue, Yorick le engaña con la carta en blanco del traspunte. El truco de Yorick, en el que un elemento real y uno ficticio se intercambian, tiene como efecto real la propia muerte. Shakespeare después que “La serpiente ha engañado al león”, saca su espada para restaurar su autoridad: “¡Aplaste el león a la serpiente!” (134).

La aparición de un objeto real en la ficción tiene como resultado la ruptura de la distancia entre la obra principal y la representada. La presencia del director, el autor, el traspunte y demás empleados al fondo del escenario, junto a los actores representando la obra, rompe la separación entre las dos obras adelantando la interposición entre fantasía y realidad con la que termina la obra. Una vez que por fin la carta, la prueba de la infidelidad, llega a sus manos, Yorick entra en un estado de confusión completa. Por un lado, trata de reaccionar como ser humano; por otro el papel de Conde Octavio le obliga a reprimir sus sentimientos moviéndose entre dos planos, el existencial y el ficticio:

CONDE. (YORICK) ¡Jesús mil veces!

*(Dice estas palabras de la comedia como si fueran hijas de su propio dolor y verdadero asombro. Cae desplomado en el sillón que hay cerca de la mesa, cubriéndose el rostro con las manos. Pausa. Levántase Yorick muy despacio; mira a Edmundo y Alicia, luego al público y quédase inmóvil sin saber qué hacer apoyado en la mesa.) (137).*

Vemos como las acotaciones son un gran acierto porque a través de ellas percibimos semejante confusión: “Vencido de la sorpresa, olvídase de que está representando, y dice lo que realmente le dicta su propia condición, con el tono de la verdad” (136). Atrapado entre la vida y la representación, el personaje por fin decide seguir adelante con el guión de forma que tal y como nos aclara la acotación, “Desde este momento, la acción dramática queda convertida en viva realidad, y tanto en Yorick como en Alicia y en Edmundo se verán confundidos en una sola entidad el personaje de invención y la persona verdadera” (138). Muerto Edmundo a manos de Yorick, se vuelve a deshacer la fantasía con los gritos de Alicia llamando a Shakespeare, que entra en la escena seguido del resto de los empleados del teatro. Alicia por fin puede expresar su deseo, “¡Le amaba!”, con lo que deshace el papel de esposa que le impedía revelar la verdad (143).

El director interrumpe la representación para explicar al público lo que está pasando: “No puede terminarse el drama [...] Yorick, ofuscada su razón por el entusiasmo, ha herido realmente al actor que hacía el papel de Manfredo” (143). En ese momento no sólo el público sino también los personajes del mundo teatral y nosotros los lectores nos enteramos de que Walton ha muerto. La posible transgresión moral de la obra se diluye con las palabras finales de Shakespeare al público: “También ha dejado de existir el famoso cómico Walton. Acaban de encontrarle en la calle con el pecho atravesado de una estocada. [...] Rogad por los muertos. ¡Ay, Rogad también por los matadores!” (144). Se restaura entonces la separación entre la esfera real y la ficticia, de forma que el director pone distancia entre su papel teatral y el de individuo sin que el público dentro de la obra se dé cuenta de que él ha matado a Walton. El “entusiasmo” de Yorick-actor mata a Edmundo, no el individuo, con lo que se niega la superposición entre verdad y fantasía. En este sentido sí que debemos admitir que queda anulada la supuesta trasgresión del autor respecto a la concepción del mundo y de la identidad. Sin embargo, al público le queda la opción de pasar por alto esta llamada del director y recuperar lo que la obra misma expresa. La ambigüedad que suscita la obra tal y como Esquer plantea se observa a través de las dualidades “amor-odio, ingratitud-gratitud, ambición-desfallecimiento, juego y ficción-muerte, envidia-emulación” (222). Entre uno y otro polo del binarismo se desplazan los personajes hasta que, finalmente, la dualidad que conforma la obra va a concluir en la muerte como único freno posible a ese ir y venir de lo ficticio a lo verdadero.

En última instancia, la confusión entre lo real y lo ficticio en el plano existencial y artístico se convierte en la problemática que explora la obra. El carácter subversivo de *Un drama nuevo* se debilita si tenemos en cuenta que el pecado y los remordimientos constituyen el verdadero eje en torno al que se teje la trama. Si los jóvenes actores que se aman no sintieran remordimientos, entonces podrían pasar por alto la moral que los reprime. Tiene que ser en la obra ficticia donde declaren abiertamente que se aman. Lo mismo ocurre con Walton, que mantiene su respeto al director, o con Yorick, que se venga en el escenario restando intensidad al crimen. Este salvaguardar las normas morales y las jerarquías sociales supone un rechazo a la verdad interior. Cabe entonces preguntarse si el ser humano tiene una alternativa al control de las pasiones que han de permanecer ocultas. Parece que para Tamayo y Baus, la moralidad consiste en el deber de ser responsable de uno mismo y de sus actos, frente al estado de irresolución de los personajes. La debilidad que los caracteriza termina en catástrofe tal y como señala Inglis: “there are values which have to be defended, [...] to do this involves resolution and action, and [...] to depart from these values, even in the slightest degree, is to court disaster” (156).

De acuerdo con Roberto G. Sánchez, no debemos buscar en la obra implicaciones filosóficas más allá de la innovación técnica que hace confluir la dimensión real del personaje con la ficticia del actor. Sin embargo, esta afirmación pasa por alto el hecho de que en *Un drama nuevo* se supera la concepción calderoniana del

mundo de manera que “la verdad humana y la verdad artística” coinciden (Alberich 316). Al expresar la complejidad del ser humano, indiscutiblemente esta búsqueda de lo auténtico le da a la obra un tono de profundidad marcadamente moderno. La superposición entre vida y arte tiene aquí claramente el propósito de reivindicar la verdad en contraste con el efecto emocional y sentimentalista de otras obras de la misma época. Como ha señalado Borrallo-Solís, esta obra representa un cambio estilístico para el autor, que responde al intento de mostrar lo efímero y ficticio de la existencia, así como la imposibilidad de distinguir entre lo falso y lo real (35). Aunque Tamayo y Baus no llega a concebir la realidad ni el ser humano como mero juego de representación tras el cual no hay una verdadera esencia, sí que existe en su obra el compromiso de buscar lo verdadero. Es en este sentido en el que *Un drama nuevo* se constituye en antecedente del teatro contemporáneo que lleva a cabo una trasgresión total en el plano artístico y existencial.

## Bibliografía.

- Alberich, José. “El papel de Shakespeare en *Un drama nuevo* de Tamayo”, *Filología Moderna*, 39, 1970, págs. 301-22.
- Borrallo-Solís, Adela. “El metateatral viraje en la obra de Tamayo y Baus; *Un drama nuevo*”, *Tropos*, 28, 2002, págs. 32-47.
- Esquer Torres, Ramón. *El teatro de Tamayo y Baus*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- Flynn, Gerard. *Manuel Tamayo y Baus*, Nueva York, Twayne, 1973.
- Gies, David Thatcher. *The Theater in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge, Cambridge U P, 1994.
- González López, Emilio. *Historia de la literatura española. La Edad moderna (Siglos XVIII y XIX)*, Nueva York, Las Americas, 1965.
- Inglis, A. D. “Tamayo y Baus’ *Un drama nuevo*.” *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, Dolphin, 1972, págs. 149-56.
- Mazzeo, Guido E. “Yorick’s Cover Motives in *Un Drama Nuevo*”, *MLN*, 83, 1968, págs. 275-78.
- Muecke, D. C. *The Critical Idiom*, Londres, Methuen, 1982.
- Sánchez, Roberto G. “Los comediantes del XIX: *Un drama nuevo*”, *Hispanic Review*, 48, 1980, págs. 435-47.
- Tamayo y Baus, Manuel. *Un drama nuevo*. 1867, Madrid, Cátedra, 1998.

